

A “Escola de Tárrega”: Uma Nova Pedagogia do Violão

Cristiano Braga de Oliveira

Universidade Federal do Maranhão | Brasil

Resumo: No presente artigo tratamos dos avanços na pedagogia do violão e na técnica violonística ocorridas durante o movimento violonístico que ficou conhecido como “Escola de Tárrega”. Mostramos como Tárrega ajudou a tirar o violão do personalismo didático, característico do século XIX, racionalizando a pedagogia do violão em sincronia com o ensino de música nos conservatórios da época. Neste contexto, apontamos algumas contribuições inovadoras, como o foco em exercícios para desenvolver habilidades mecânicas fora de contextos musicais específicos e também a retomada de antigos procedimentos técnicos, como o uso do dedo anelar e o uso do apoio de pé (banquinho). Mostramos também que através da sistematização da prática de transcrições propostas por Tárrega, a técnica do violão expande-se para além dos limites do compositor violonista.

Palavras-chave: Francisco Tárrega, Escola de Tárrega, técnica violonística, pedagogia do violão.

Abstract: In this article we deal with the advances in guitar pedagogy and the guitar technique that occurred during the guitar movement that became known as “Tárrega School”. We show how Tárrega helped to take the guitar out of didactic personalism, characteristic of the 19th century, rationalizing the guitar pedagogy in sync with the teaching of music in the conservatories of the time. In this perspective, we point out some innovative contributions, such as the focus on exercises to develop mechanic skills outside specific musical contexts and also the resumption of old technical procedures, such as the use of the ring finger and the use of the footrest. We also show that by systematizing the practice of transcriptions proposed by Tárrega, the guitar technique expands beyond the limits of the guitarist composer.

Keywords: Francisco Tárrega, Tárrega School, guitar technique, guitar pedagogy.

A “Escola Tárrega” é provavelmente uma das escolas de violão mais conhecidas e prestigiadas da história do nosso instrumento. Durante muitas décadas, no século XX, foi sinal de eficiência didática. O nome de Tárrega nos remete a um período de grande importância na história do violão, no qual uma pedagogia de caráter particular, característica do século XIX, centrada nos ideais musicais e na concepção técnica do próprio violonista, dá lugar a um pensamento mais abrangente sobre o fazer musical ao violão e suas possibilidades técnicas. Contudo, a real contribuição de Francisco Tárrega ao mundo do violão ainda é mal compreendida. Tárrega não deixou nenhum método ou material didático além de sua obra musical, as informações que temos sobre sua “Escola” nos são dadas pelos seus discípulos, que por sua vez, traduziram suas ideias em materiais didáticos e textos. No entanto, há relatos de que seu nome tenha sido usado de forma indiscriminada no intuito de validar a expertise didática de professores que teriam sido seus discípulos, diretos ou indiretos. Outrossim, frequentemente seus feitos são relatados, de forma sintética e com incoerências, por livros de história do violão e trabalhos de cunho acadêmico. Com este trabalho pretendemos elucidar os principais pontos que diferenciam esta “Escola” da pedagogia do violão do século XIX, focando em suas principais contribuições. Essa comparação foi possível porque, em Oliveira (2020), fizemos uma análise criteriosa da pedagogia do violão desde o final do século XVIII até a metade do século XX.

1. Uma “Escola de Tárrega”?

Em Oliveira (2020) fizemos uma análise criteriosa (e inédita) do pensamento pedagógico e da técnica do violão do século XIX. Analisamos os principais métodos da época, apontamos e discutimos, de forma crítica, as recorrentes controvérsias sobre importantes aspectos da incipiente técnica violonística deste período. Com base nesta pesquisa, de forma comparada, pudemos chegar a uma noção mais clara sobre as reais contribuições de Francisco Tárrega e seus discípulos à pedagogia do violão e a sua técnica.

Após viver um período de efervescência na primeira metade do século XIX, chamado por Schneider (2015) de “era de ouro”, o violão não conseguiu ganhar destaque como instrumento solista no mundo da música de concerto como seus importantes atores queriam. Sob essa perspectiva, o espanhol Francisco Tárrega e outros contemporâneos, como o violonista Julián Arcas e o luthier

Antonio Torres, ajudaram ativamente a transformar o mundo do violão, apontando caminhos que levariam o instrumento a ser reconhecido mundialmente como solista. Nesse ambiente, foi pensado um novo violão, de maiores proporções e uma “nova técnica”. A nova abordagem técnica e pedagógica para o novo violão, que ainda teria as convenções do passado como base, mas com uma nova “roupagem”, ficaria conhecida como “Escola de Tárrega”.

Francisco de Assis Tárrega y Eixea (1852-1909) nasceu em Villareal de los Infantes, distrito de Castellón de la Plana, na província de Valência, Espanha. É conhecido mundialmente por seus feitos como grande didata, compositor e também por ter trabalhado, junto ao luthier Antonio Torres (1817-1892), pela transformação do violão do século XIX no que conhecemos hoje como violão moderno.¹ Depois do surgimento e da propagação do violão de seis cordas simples na Europa no início do século XIX, o surgimento da “Escola de Tárrega” é considerado por muitos como o grande marco na história do instrumento. Tárrega dá continuidade a uma antiga tradição de compositores-violonistas. O maestro deixou uma considerável obra para violão solo, com composições próprias e transcrições. Suas composições para violão continuam a fazer parte do repertório do instrumento na atualidade. Suas transcrições de “*master pieces*” inspiraram violonistas de várias gerações a seguirem essa prática.

Tárrega racionalizou e definiu as bases para uma pedagogia do violão que seria divulgada, com sucesso, em vários continentes, sendo seu nome usado, em métodos e materiais didáticos, como sinal de eficiência didática. A criação dessa “Escola” foi baseada nos ensinamentos que seus alunos obtiveram durante as classes de violão e em alguns manuscritos de exercícios deixados por Tárrega. Não se sabe até que ponto a experiência individual de cada autor a influenciou.

De acordo com Pujol (1956), o que restou dos ensinamentos escritos de Tárrega não passa de páginas soltas, além de poucos manuscritos deixados com ex-alunos e amigos. O autor também fala da necessidade de ordenar e editar os referidos manuscritos para que sirvam de base para uma autêntica e completa “Escola de Tárrega”: “Longe disso, vimos vários de seus exercícios, estudos e obras aparecerem em edições defeituosas com erros infelizes e nem sempre acompanhados pelo nome de seu autor” (PUJOL, 1956, p.11, tradução nossa).² A preocupação com uma possível fidelidade

¹ Muito já se foi falado sobre a biografia de Tárrega e seu trabalho junto a Torres. Cf. Turnbull (1972), Dudeque (1995) e Gonçalves (2015).

² Lejos de ésto, hemos visto aparecer varios de sus ejercicios, estudios y obras en ediciones defectuosas con lamentables incorrecciones y no siempre acompañados del nombre de su autor (PUJOL, 1956, p. 11).

aos preceitos dessa “Escola” fica evidente em outra colocação de Pujol. Segundo Pujol (1978, p. 117), Pascual Roch em posse de alguns manuscritos de seu mestre teria recompilado-os em forma de método. Ao falar sobre o Método de Pascual Roch (1921), Pujol coloca: “Editado pela editora *Schirmer* de Nova York, foi a primeira obra didática inspirada na técnica de Tárrega, **mas que não podemos considerar**, do ponto de vista técnico, musical e artístico, um índice fiel da verdadeira escola do Mestre”. (PUJOL, 1978, p. 117-118, tradução nossa, grifo nosso).

Gonçalves (2015), relata problemas com a noção de uma “Escola de Tárrega” e suas possíveis contribuições à técnica do violão:

Ao abordarmos o nome de Francisco Tárrega, sua obra e suas contribuições para o violão, lidamos com uma seguinte polêmica: logo após sua morte, tornou-se mundialmente conhecido, bem mais que em vida, sendo aclamado por seus discípulos e admiradores como um dos grandes “gênios” do instrumento. Deste modo, durante aproximadamente mais de dois terços do século XX, seus méritos, inovações e contribuições praticamente não eram questionados, entretanto também seus discípulos e admiradores não fundamentaram consistentemente de que constituíam essas inovações. Por outro lado, a partir da década de 1980, suas contribuições e inovações atribuídas, têm sido negadas. Seus críticos buscam demonstrar que os procedimentos técnicos, cujas invenções lhe são atribuídas, já haviam sido desenvolvidos por seus antecessores no passado. Baseadas nas diferentes técnicas de interpretação de seus vários alunos, ou por contrastes em seus procedimentos pedagógicos, muitos também creem que Tárrega não deve ser considerado nem fundador de uma escola, nem criador da técnica moderna de execução do violão (GONÇALVES, 2015, p. 2-3).

Se olharmos atentamente para a obra composicional de Tárrega, não enxergaremos grandes inovações estilísticas ou técnicas, como, por exemplo, as que marcaram a obra para violão de Villa-Lobos. As demandas técnicas contidas em sua obra não fogem àquilo que já tinha sido apresentado por seus antecessores, como Sor (1830), Aguado (1825, 1843), Giuliani (1812), Carcassi (1836), Mertz (1848), Legnani (1949) etc. Musicalmente, Tárrega pode ser considerado um conservador, levando em consideração as mudanças de paradigma musical que estavam acontecendo em sua época, como em Debussy e Wagner. Sua obra é exclusivamente tonal, remetendo a um estilo quase romântico, em um momento em que a prática composicional apontava para outros caminhos. Duas de suas peças mais conhecidas, *Recuerdos de la Alhambra* e *Capricho Árabe*, refletem claramente esse estilo. Dessa forma, se Tárrega não deixou nenhum material didático organizado, se não há grandes inovações estilísticas e técnicas explícitas em sua obra, qual seria sua contribuição, além do conhecido trabalho junto ao luthier Antônio Torres, para justificar a reputação de ter criado uma “escola” de violão?

O nome de Tárrega ficou internacionalmente conhecido devido ao sucesso que alguns de seus discípulos obtiveram como concertistas internacionais. A fama de sua “Escola” se deve, em grande parte, aos esforços de seus alunos em divulgar sua obra. Dentre eles, podemos destacar os nomes de Emílio Pujol (1886-1980), Miguel Llobet (1878-1938), Josefina Robledo (1897-1972), Pascual Roch (1860-1921), Daniel Fortea (1878-1953) e Hilarión Leloup Cabanari (1876-1939). Apesar de não ter publicado nenhuma obra com os ensinamentos de seu mestre, Robledo foi responsável por introduzir sua técnica no Brasil na segunda década do século XX. Após o falecimento de Tárrega, Domingo Prat Marsal (1886-1944) publicou, em 1910, o primeiro material didático usando o nome do mestre. Gonçalves (2015) se refere a Prat como: “(...) espanhol de Barcelona, que passou a viver em Buenos Aires, a partir do início do século XX, publicou em 1910 o método *Escalas y Arpeggios*, repassando os ensinamentos adquiridos no ‘círculo’ de Tárrega, entretanto, ele não era mais que um ouvinte, já que foi aluno de Miguel Llobet” (GONÇALVES, 2015, p.34).

O primeiro método onde consta a designação “Escola de Tárrega” foi feito por Pascual Roch. Gonçalves (2015) indica 1921 como o ano de publicação do referido método, o que está correto, embora conste na capa o ano de 1917, data da “cópia com direitos autorais”.³ No mesmo ano (1921), Daniel Fortea lança seu método intitulado *Método de Guitarra*, publicado em Madrid. Em 1923, Hilarión Leloup Cabanari lança, em Buenos Aires, seu trabalho intitulado *Método Elemental Para Guitarra, Preparado y Digitado de Acuerdo con la Verdadera Escuela Moderna de Tárrega*.

São muitos os trabalhos publicados que incluem o nome de Tárrega, mas foi Emílio Pujol quem produziu o material didático mais relevante, em termos quantitativos, de conteúdo e alcance, (métodos, exercícios e textos), baseado em ensinamentos de seu mestre. Esse material oferece uma referência mais sólida das contribuições de Tárrega para o desenvolvimento do violão.

Pujol publicou um método de violão em quatro volumes chamado “*Escuela Razonada de la Guitarra*”, “baseados nos princípios da técnica de Tárrega”,⁴ pela Ricordi Americana em Buenos Aires. Publicou também, pela mesma editora, o livro *El Dilema del Sonido en la Guitarra* (1960), no

³ Design copyrighted.

⁴ Baseados en los principios de la técnica de Tárrega [PUJOL, 1956, 1956(A), 1954, 1971]. Estas são as edições consultadas neste trabalho, contudo, segundo Gonçalves: “Em 1920, concebeu seu método *Escuela Razonada de la Guitarra* em cinco volumes, dos quais foram lançados quatro volumes, respectivamente em 1934, 1935, 1954 e 1971” (GONÇALVES, 2015, p. 46).

qual, dentre outras questões, relata os prós e contras de se tocar com ou sem unhas. Pujol foi um dos maiores defensores do toque sem unhas.

Antes de uma análise mais aprofundada dos fundamentos da “Escola de Tárrega” segundo seus discípulos, vejamos como alguns livros de história do violão abordam suas contribuições. Segundo Turnbull, “[...] foi Tárrega quem lançou as bases da técnica moderna. Desde então, o apoio do instrumento na perna esquerda tornou-se padrão. Utilizar esta posição para tocar é em parte consequência do instrumento maior construído por Torres” (TURNBULL, 1974, p. 106, tradução nossa).⁵

O autor atribui a Tárrega ter estabelecido o uso do toque apoiado. Além disso, afirma que sua prática de transcrições teve o intuito de sanar o problema de um repertório violonístico limitado da época.

Dudeque (1995), em seu livro *História do Violão*, aponta algumas contribuições de Tárrega:

Foi Tárrega quem definiu as bases da técnica moderna do violão. Entre seus méritos está a racionalização da digitação em obras para violão, antes raramente indicada nas partituras. O uso do toque de apoio (...) também foi sistematizado por ele. É sabido que Arcas já usava este tipo de toque, mas foi Tárrega quem o aperfeiçoou. Esta maneira de pulsar as cordas acarretou mudanças na posição de mão direita. O dedo mínimo deixou de ser apoiado no tampo, como era de costume, e a mão direita passou a ser posicionada de forma livre e perpendicular às cordas. (...) Também a posição do instrumento em relação ao corpo do instrumentista foi racionalizada por Tárrega. A posição padrão adotada hoje em dia, em que o violão é apoiado sobre a perna esquerda, foi consequência da introdução e uso dos violões de maior tamanho construídos por Torres (DUDEQUE, 1995, p. 80-81).

Schneider (2015) discorre sobre contribuições semelhantes às relatadas por outros autores:

O moderno violão clássico nasceu dos esforços do compositor/violonista Francisco Tárrega (1852-1909) e do luthier Antonio Torres Jurado (1817-1892). (...) Tárrega não apenas ajudou a desenvolver o instrumento, mas também estendeu as técnicas e o repertório da época adotando a técnica de manter a mão direita perpendicular às cordas, usando o *apoyando* ou toque apoiado, e compondo um grande número de peças e estudos, além de realizar transcrições para violão de composições de alta qualidade, principalmente as de Bach e Chopin. Suas transcrições de Bach mostraram que o violão era capaz de manter um argumento polifônico, e um aspecto que muitas das músicas anteriores não costumavam explorar. Isso ajudou a ampliar o vocabulário do instrumento e também criou uma perspectiva mais atraente para a composição. As realizações Tárrega e sua forma de ensinar,

⁵ It was Tárrega who laid the foundations of modern technique. From his time the support of the instrument on the left leg became standard. This playing position is in part consequence of the larger instrument initiated by Torres (TURNBULL, 1974, p. 106).

inspiraram uma nova geração de violonistas, dentre os mais notáveis, podemos incluir Miguel Llobet, Emílio Pujol e Andrés Segóvia (SCHNEIDER, 2015, p. 4, tradução nossa).⁶

Em suma, as principais contribuições de Tárrega explicitamente citadas nos livros seriam:

- Participação no desenvolvimento do violão moderno junto ao Luthier Antonio Torres.
- Aperfeiçoamento do toque apoiado e posicionamento da mão direita perpendicular às cordas.
- Uso do apoio de pé para apoiar o violão na perna esquerda.
- Racionalização da digitação.
- Adoção da transcrição (*de master pieces*)⁷ como prática interpretativa, a fim de aumentar o repertório do violão com obras de reconhecido valor artístico.

Somente por esses pontos, colocados de forma sintética pelos livros citados, fica difícil entender claramente a dimensão de suas contribuições para o violão. Analisando o trabalho de alguns de seus discípulos, acreditamos que essa questão possa ser elucidada.

Alguns dos discípulos de Tárrega, como Hilarión Leloup⁸, já falavam sobre as dificuldades que o iniciante pode encontrar, pela falta de um método que seja progressivo e claro. Leloup (2010) aponta alguns princípios de Tárrega semelhantes aos citados nos livros que abordamos anteriormente:

Essas dificuldades, que se traduzem em dúvidas, hesitações e perdas de tempos infelizes, com o conseqüente desânimo, levaram-me a escrever essas lições elementares nas quais tento manter, em minha opinião, os princípios básicos da escola Tárrega, em suas normas essenciais, que são as seguintes:

1. Posição do intérprete e da guitarra.
2. Posição de ambas as mãos.
3. Maneira de atacar as cordas e produzir som com os dedos.
4. Digitação de ambas as mãos (LELOUP, 2010, p. 2, tradução nossa).

⁶ The modern classic guitar was born through the efforts of the composer/guitarist Francisco Tárrega (1852-1909) and the luthier Antonio Torres Jurado (1817-1892). (...) Tárrega not only helped to develop the instrument but also extended the techniques and repertoire of the day by adopting the technique of holding the right hand perpendicular to the strings, using the apoyando or rest stroke, and composing a vast number of pieces and studies as well as making guitar transcriptions of compositions of high quality, especially those of Bach and Chopin. His transcriptions of Bach showed that the guitar was capable of maintaining a polyphonic argument, an aspect that much of earlier music did not often exploit. This helped to widen the instrument vocabulary and also made it a more attractive prospect for composition. Tárrega's achievements and teaching methods inspired a new generation of guitarists, the most notable of whom included Miguel Llobet, Emílio Pujol and Andrés Segóvia (SCHNEIDER, 2015, p. 4).

⁷ Obras primas. Peças de reconhecido valor artístico.

⁸ Hilarión Leloup Cabanari (1876-?). Em 1923, lançou em Buenos Aires seu método, *Método Elemental Para Guitarra, Preparado y Digitado de Acuerdo con la Verdadera Escuela Moderna de Tárrega*.

Para melhor compreender as contribuições atribuídas a Tárrega, podemos dividi-las em dois pontos: um referente à fixação de procedimentos da técnica violonística, como postura, posicionamento das mãos, tipo de toque, sonoridade ideal etc.; o outro, relativo ao aumento do então limitado repertório do violão com a transcrição de “*master pieces*”, buscando a aceitação do violão como instrumento solista nos meios formais de aprendizado e difusão da música clássica. Tendo em vista esses pontos, a partir da análise do material didático de seus discípulos, podemos chegar a uma discussão mais profunda sobre as características de uma possível “Escola de Tárrega”, bem como sobre suas expressões ulteriores. Para esta análise, tomaremos como fonte principal os trabalhos didáticos de Emilio Pujol, um dos discípulos que mais conviveu com Tárrega e que deixou a maior obra. A fim de comparar e obter informações mais precisas, também recorreremos a métodos e material didático de outros discípulos, como Pascual Roch, Daniel Fortea e Hilarión Leloup Cabanari.

2. A “Escola de Tárrega” segundo seus discípulos e uma nova pedagogia do violão

Emilio Pujol Vilarruby (1886 — 1980), por seu trabalho como musicólogo, professor, concertista e compositor, é considerado um dos mais importantes violonistas do século XX. Pujol foi aluno de Tárrega por sete anos, de 1902 a 1909. Onze anos após a morte de Tárrega, “em 1920, concebeu seu método *Escuela Razonada de la Guitarra* em cinco volumes, dos quais foram lançados quatro volumes” (GONÇALVES, 2015, p. 46). Nesses quatro volumes, “baseados nos princípios da técnica de Tárrega” (PUJOL, 1956, 1956 (a), 1954 e 1971)⁹, além de descrever princípios teóricos e práticos da técnica de seu mestre, Pujol propõe uma série progressiva de exercícios, oferecendo explicações minuciosas sobre aspectos da técnica violonística: escalas, arpejos, saltos, ligados, tipos de toque de mão direita, rasgueados, harmônicos, afinações etc. Podemos ter uma noção sobre cada livro nas palavras do autor:

O primeiro livro, publicado em 1934, contém uma exposição teórica, a base fundamental de todas as práticas corretamente canalizadas, e outra, das propriedades orgânicas do instrumento. [...] O segundo, publicado em 1940, inicia o estudo prático e progressivo de dificuldades técnicas. [...] O terceiro livro, publicado em 1954, oferece, na mesma linha didática, um material de trabalho mais amplo desenvolvimento, para alcançar com a prática assídua, consciente e ordenada, o domínio de obras cuja interpretação requer alto grau de

⁹ Baseados en los principios de la técnica de Tárrega.

performance, musicalidade e bom senso estético [...] O quarto livro, expositivo e dinâmico ao mesmo tempo. [...] Expandindo o conteúdo essencial dos três anteriores, traz novos exemplos e exercícios complementários (PUJOL, 1971, prefácio, tradução nossa).¹⁰

Puramente teórico, o volume I compreende a essência do pensamento pedagógico de Pujol, influenciado, obviamente, por Tárrega. Embora os quatro livros sejam baseados na técnica de Tárrega, Pujol dá várias indicações de como sua experiência pessoal e as mudanças no meio musical interferiram no modo como ele aborda a técnica do violão. Ele coloca o fato de que as necessidades da técnica atual o fizeram ampliar seu plano de estudos para o instrumento, e completa: “(...) os exercícios que não são escritos pela sua própria mão, estarão inspirados por seus conselhos valiosos” (PUJOL, 1956, p. 18, tradução nossa).¹¹ Os quatro volumes do método de Pujol, pela riqueza de detalhes e a quantidade de exercícios, dá ideia da grande contribuição de Tárrega para o ensino do instrumento, bem como para a racionalização da pedagogia do violão.

Uma importante diferença entre métodos para violão da primeira metade do século XIX e os métodos confeccionados pelos discípulos de Tárrega é que estes não se propõem a ensinar elementos da música. Isso dá indício da integração do violão ao mundo da música de concerto, mostrando que os violonistas já estavam habituados à leitura no pentagrama. Outra importante diferença que percebemos é que Tárrega trouxe para o violão uma sistematização pedagógica racionalista, provavelmente importada do ensino em conservatórios, que não incluía o violão. Segundo essa lógica de ensino, voltada para a formação de virtuosos, o método, o rigor de estudo e a eficiência vigoravam. De acordo com Fonterrada (2008):

O ensino de instrumento no século XIX mescla duas tendências: a habilidade técnica levada ao máximo da capacidade humana e a performance artística baseada em critérios interpretativos de caráter marcadamente individual e subjetivo, espelhando duas facetas igualmente presentes no pensamento romântico: o individual exacerbado e o domínio técnico instrumental (FONTERRADA, 2008, p. 82).

¹⁰ “El primer libro, editado en 1934 contiene un exposición teórica, base fundamental de toda práctica correctamente encauzada, y otra general de la propiedades orgánicas del instrumento. (...) El segundo, publicado em 1940, inicia o estudio práctico y progresivo de las dificultades técnicas. El tercer libro, editado en 1954 ofrece sobre el mismo trazado didático, material del trabajo más amplio desarrollo para lograr con práctica asidua, consciemte y ordenada, el domínio de obras cuja interpretación requiera ya, un grado elevado de ejecución, musicalidad y buen sentido estético. [...] El cuarto libro, expositivo y dinámico a la vez, es ante de todo, un libro de trabajo. Ampliando el contenido esencial de los tres anteriores, aporta nuevos ejemplos y ejercicios complementarios. (...)” (PUJOL, 1971, prefácio).

¹¹ “Los ejercicios que no sean trazados por su propia mano, estarán inspirados en sus valiosos consejos” (PUJOL, 1956, p. 18).

A pedagogia do violão do século XIX, a julgar por seus métodos, divide-se entre violonistas que explicavam sua própria maneira de tocar, como em Sor (1830) e os que pensavam um violão mais abrangente, como em Aguado (1825 e 1843), considerando outras possibilidades técnicas além das suas. Tárrega, apesar de ter proposto mecanismos muito específicos, como o toque apoiado, propõe-se a ensinar uma variedade de combinações entre os dedos das duas mãos, visando preparar o violonista para qualquer desafio colocado. A racionalização pedagógica é a essência de sua “Escola”. Talvez, visando a validação do violão perante o mundo da música de concerto, Tárrega tenha pensado uma metodologia que se integrasse ao espírito da pedagogia instrumental desse mundo. Nas palavras de seu discípulo, Pujol (1956), podemos perceber esse tipo de racionalização pedagógica:

O sentido didático da sua escola consiste em resolver antecipadamente quantos problemas podem surgir dos elementos que contribuem para a execução de uma obra; instrumento, mãos e espírito. Tendo em conta a natureza e a disposição das cordas, a natureza e a disposição dos dedos a serviço da inteligência e da sensibilidade, analisa, resolve e sintetiza progressivamente, todos os problemas que a música aplicada ao instrumento possa apresentar. Todas as combinações de escalas, arpejos, efeitos vinculados e instrumentais são fornecidas e tratadas para que os dedos adquiram com trabalho metódico a maior independência, força e segurança possíveis. Nenhum trabalho pode oferecer a esta preparação técnica a surpresa de um procedimento que não é fundamentalmente resolvido (PUJOL, 1956, p. 12-13, tradução nossa).¹²

Pascual Roch (1921) reforça esse procedimento ao expressar os objetivos de seu método: “Baseado na incomparável escola do Sr. Tárrega, a qual se presta a inúmeras combinações mecânicas, nosso objetivo mais forte é escrevê-las de forma progressiva (...)” (ROCH, 1921, p. 7, tradução nossa).¹³

Entender os problemas pedagógicos do repertório do violão e criar estratégias para resolvê-los de antemão poderia ser o resumo de uma das contribuições de Tárrega. Sob essa ótica, ele instituiu, na prática violonística, o que comumente é chamado estudo da “técnica pura”, o que é

¹² “El sentido didático de su escuela consiste en resolver de antemano cuantos problemas puedan surgir de los elementos que contribuyen a la ejecución de una obra; instrumento, manos y espíritu. Tienendo en cuenta la naturaleza y disposición de las cuerdas, la naturaleza y disposición de los dedos al servicio de la inteligencia y de la sensibilidad, analiza, resuelve y sintetiza de manera progressiva, todos los problemas que pueda presentar la musica aplicada ao instrumento. Todas las combinaciones de escalas, arpegios, ligados, y efectos instrumentales están previstos y tratados de manera que los dedos adquiram con el trabajo metódico, la mayor independencia, fuerza y seguridad posibles. Ninguna obra puede ofrecer a esta preparación técnica, la sorpresa de un procedimiento que não esté fundamentalmente resuelto” (PUJOL, 1956, p. 12-13).

¹³ “Baseados en la incomparable escuela del señor Tárrega, la cual se presta a un sinnúmero de combinaciones mecánicas, ha sido nuestro más firme propósito, escribir estas en progressiva (...)” (ROCH, 1921, p. 7).

frequentemente criticado na área de educação musical como “exercícios anti-musicais”. Ao explicar alguns exercícios, Pujol detalha esse pensamento: “Os exercícios a seguir, baseados na observação direta da execução, resumem o essencial de cada procedimento técnico. Os dedos, quando acostumados a executar em síntese o maior número possível de combinações, estarão dispostos a superar facilmente qualquer dificuldade”.¹⁴ (PUJOL, 1971, p. 11, tradução nossa)

Segundo essa perspectiva, os exercícios não estão necessariamente inseridos em contextos musicais que refletiriam a música dos seus autores ou da época, como era comum nos métodos para violão do século XIX, e mesmo nos métodos dos antecessores desse instrumento.¹⁵ Podemos observar isso nos dois próximos exemplos, em que são propostas variadas combinações entre os dedos 1, 2, 3, e 4:

FIGURA 1 – Exercícios com os dedos 1, 2, 3, 4.

Ej. Ex. 251

Dis. asc.
Des. asc.

a) *mf*

b) 1 2 3 4 1 4 3 2 1 2 3 4 1 4 3 2

(3ª Cuerda)
(3ª me. Corde)

The image shows a musical exercise on a single staff. It is labeled 'Ej. Ex. 251'. Above the staff, it says 'Dis. asc.' and 'Des. asc.'. The exercise is marked 'a) mf'. The notes are: G4 (1), A4 (2), B4 (3), C5 (4), B4 (3), A4 (2), G4 (1), F#4 (1), E4 (2), D4 (3), C4 (4), B3 (1), A3 (2), G3 (3), F#3 (4), E3 (1), D3 (2), C3 (3), B2 (4). Below the staff, the fingering is: 1 2 3 4 1 4 3 2 1 2 3 4 1 4 3 2. Below the staff, it says '(3ª Cuerda)' and '(3ª me. Corde)'.

Fonte: PUJOL (1971, p. 14)

FIGURA 2 – Variações de exercícios com os dedos 1, 2, 3, 4.

Ej. Ex. 252

Dis. desc.
Des. desc.

4 3 2 1 4 1 2 3 4 3 2 1 4 1 2 3

(3ª Cuerda)
(3ª me. Corde)

The image shows a musical exercise on a single staff. It is labeled 'Ej. Ex. 252'. Above the staff, it says 'Dis. desc.' and 'Des. desc.'. The notes are: C5 (4), B4 (3), A4 (2), G4 (1), F#4 (4), E4 (1), D4 (2), C4 (3), B3 (4), A3 (3), G3 (2), F#3 (1), E3 (4), D3 (1), C3 (2), B2 (3). Below the staff, the fingering is: 4 3 2 1 4 1 2 3 4 3 2 1 4 1 2 3. Below the staff, it says '(3ª Cuerda)' and '(3ª me. Corde)'.

Fonte: PUJOL (1971, p. 14)

¹⁴ Los ejercicios siguientes, basados en la observación directa de la ejecución, resumen lo esencial de cada procedimiento técnico. Acostumbrados los dedos a realizar en síntesis cuantas combinaciones sean posibles, estarán dispuestos a vencer fácilmente cualquier dificultad (PUJOL, 1971, p. 11).

¹⁵ Ver Bailleux (1773), Moretti (1799), Ferandieri (1799), Aguado (1825 e 1843), Sor (1830), Molino (1830), Carcassi (1836), Mertz (1848), Legnani (1849) etc.

toque. Contudo, a sistematização pedagógica do toque apoiado, certamente pode ser atribuída a “Escola de Tárrega”, sendo que, na pedagogia do violão, expressa nos métodos e materiais didáticos do século XIX, este toque não foi abordado.¹⁷

Pujol descreve a maneira de como o toque apoiado deve ser executado em quatro fases:

A ação de tocar (pulsar) contém quatro fases: 1ª, a de colocar o dedo em contato com a corda que deve ser pressionada; [...] 2ª, concentre a força na ponta do dedo e desvie a corda da posição de equilíbrio, com um simples movimento feito com a última falange em direção à corda imediata; 3ª, continue a pressão até que a corda deslize abaixo da ponta do dedo e comece a vibrar livremente; e 4ª, deixe que a corda imediata pare a impulsão do dedo e sirva assim, de segundo apoio para a mão (PUJOL, 1956, p. 81-82, tradução nossa).¹⁸

FIGURA 4 – Exemplo de toque apoiado.



Fonte: PUJOL (1956, p. 82)

Não se sabe ao certo qual a influência de Tárrega na adoção do toque apoiado, que pode ter vindo da técnica do violão flamenco. Páginas de internet não confiáveis, como o Wikipedia,¹⁹ afirmam que seu pai tocava nesse estilo, e que Tárrega teria frequentado grupos ciganos quando jovem, Pujol (1978) nos dá uma ideia sobre esse ambiente. Sobre o desenvolvimento do toque apoiado, por Pujol, Barros (2012, p. 3) sugere que; “não é possível determinar se ele conheceu esta metodologia através dos ensinamentos de Francisco Tárrega (1852-1909), seu orientador entre 1902-

¹⁷ Ver em Oliveira (2020).

¹⁸ “La acción de pulsar contiene cuatro fases: 1.ª, la de poner el dedo en contacto co la cuerda que debe ser pulsada; (Fig. 44). 2.ª, concentrar la fuerza en la extremidad del dedo y desviar la cuerda de su posición de equilibrio, mediante un simple movimiento hecho con la última falange hacia la cuerda inmediata; 3.ª, continuar la presión hasta que la cuerda se deslice por debajo de la extremidad del dedo, y empiece a vibrar libremente; y 4.ª, dejar que la cuerda inmediata detenga la impulsión del dedo y le sirva a sí, de segundo apoyo para la mano” (PUJOL, 1956, p. 81-82).

¹⁹ Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Francisco_T%C3%A1rrega>. Acesso em: 01 set. 2020.

1909, ou se Pujol teria sido o criador do expediente”.²⁰ Contudo, podemos ver, em outros discípulos de Tárrega²¹, alguns anteriores a Pujol, a utilização deste procedimento, o que sugere a não confirmação desta hipótese. Contudo, isto que não impede o fato de Pujol ter desenvolvido uma metodologia própria para a realização desta técnica, como poderia ser o caso do toque apoiado em quatro fases. Sobre este modo de ataque, Pujol (1978, p 244) relata que Julià Arcas utilizava-o, ainda que só em algumas passagens e sem ordem fixa de digitação. Como Tárrega foi aluno de Arcas provavelmente pode ter lhe influenciado na realização do toque apoiado.

Nos chama a atenção que Pujol (1978, p. 244) ainda relata que existe uma foto de Tárrega tocando o violão com a mão direita em diagonal e com o dedo mínimo esticado, posicionamento que, segundo o autor, é sugerido por Aguado em *Escuela de la Guitarra* (1825).²² De acordo com Pujol (1978, p. 35) Arcas teria aprendido a tocar com o próprio pai pelo Método de Aguado, fato que evidencia uma influência indireta de Aguado no processo de aprendizado musical de Tárrega.

Pascual Roch (1921), no primeiro método da “Escola de Tárrega” já sugeria a utilização do toque apoiado:

Os dedos ao se articularem para tocar uma corda, não só a atacam na direção do imediatamente superior, mas repousarão devido a uma tendência natural desta: assim, o dedo que pressiona a prima, terminará sua articulação uma vez que esteja ligeiramente apoiado na segunda; o que toca a segunda corda se apoiará na terceira, etc (ROCH 1921, p. 16, tradução nossa).²³

Leloup (2010), como tocava com unhas, faz observações a respeito da parte da unha que deve primeiro tocar a corda:

Ao tocar as cordas dos dedos indicador, médio e anular desta mão, eles o farão atacando-os com a polpa e pressionando-os para dentro com um leve impulso para cima, de modo que a ponta deslize sobre a corda atacada, tocando-a com a **ponta da unha** ao desliza-se em sua vez sobre ela. Quando a corda for atacada desta forma, o dedo que está em ação colidirá com a corda imediata que está acima daquela que ele tocou, onde parará seu impulso e

²⁰ Não encontramos na bibliografia (PUJOL 1978, 1ª ed, 1960), indicada por Barros (2012), a confirmação desta hipótese, tampouco seu levantamento.

²¹ Roch (1921), Soares (1962), Leloup (2010), etc.

²² Contudo Aguado só sugere o dedo mínimo esticado em seu *Nuevo Método para Guitarra* (1843, p. 14). Aguado (1825, p. 3) sugere a mão direita solta, bem como o dedo mínimo.

²³ “Los dedos al articular para herir una cuerda, no solo la atacarán en dirección a la inmediata superior, sino que descansarán por tendencia natural en ésta: así, que el dedo que pulse la prima, terminará su articulación una vez apoyado ligeramente en la segunda; el que hiera la segunda, se apoyará en la tercera, etc.” (ROCH 1921, p. 16).

permanecerá apoiado nela até que um ou mais dos dedos desta mão entrem ação, na qual, instantânea e simultaneamente, obedecendo a um impulso natural, o dedo retorna à sua posição normal (LELOUP, 2010, p. 5, tradução nossa, grifo nosso).²⁴

Pujol (1978) sugere que Tárrega teria desenvolvido um novo procedimento e uma nova postura de mão deste a partir da escolha de tocar sem unhas, que segundo o autor teria ocorrido após o ano de 1902. De acordo com o autor, no processo de desenvolvimento do seu novo procedimento de toque, Tárrega foi:

Reduzindo pouco e sucessivamente a superfície da unha que saía da polpa dos dedos da mão direita e para evitar cada vez mais a influência dela no som, foi chegando gradativamente, até evita-la completamente. Mas o processo que significou a mudança total do toque exigiu outro novo estágio. A retirada da unha devia ser acompanhada da perceptibilidade do tato e da ação expressiva, que antes tinha seu ponto vital no vértice de união entre a unha e a carne e agora passa para a sensível parte carnuda da ponta do dedo (PUJOL, 1978, p. 147, tradução nossa).²⁵

Sobre este processo, Pujol (1978) ainda relata que, a posição perpendicular da mão direita (característica da “Escola de Tárrega) teria sido pensada em função do toque sem unhas:

Insatisfeito, portanto, com a aspereza que percebia no toque, esforçou-se ao máximo para refinar seu som, para o qual lixava a ponta saliente da unha com a qual tocava a corda, até evita-la completamente. Os resultados obtidos não o agradaram totalmente e, continuando com os seus objetivos, não se deteve até atingir uma certa consistência na ponta dos dedos, o que deu à corda, sem aspereza, um som robusto e quente, com um máximo de intensidade e amplitude. A produção desse som forçou uma posição da mão direita que, tendo os dedos equidistantes do plano das cordas, permitiu a cada uma delas a mesma facilidade de ataque. Daí a posição característica dessa mão, uma resposta lógica ao objetivo perseguido pelo professor. E não só o **ataque perpendicular da corda justificava esta posição**; a própria direção do ataque dos dedos era seu complemento. Assim como os violonistas anteriores a Tárrega tocavam a corda apenas pulsando-a diagonalmente em relação ao tampo, ele também a puxava em uma direção paralela à mesma superfície, dando à vibração da corda uma ondulação mais equilibrada entre suas pontas, **e apoiou o ataque na corda imediata**

²⁴ “Al pulsar las cuerdas de los dedos índice, médio y anular de esta mano, lo harán atacándolas con la yema y presionándolas hacia adentro con un leve impulso hacia arriba, para que la yema de deslice sobre la cuerda atacada hieriéndola con el borde de la uña al deslizarse a su vez sobre ella. Atacada en esa forma la cuerda, el dedo que está en acción irá a chocar en la cuerda inmediata que está arriba de la que ha pulsado donde detendrá su impulso y permacerá apoyando sobre ella asta que otro u otros de los dedos de esta mano entren en acción, en cuyo instante y simultáneamente, como obedeciendo a un natural impulso vuelve el dedo a su posición normal” (LELOUP, 2010, p. 5).

²⁵ “Reduciendo poco y sucessivamente la superficie de uña que sobresalía del pulpejo de sus dedos de la mano diestra y a fin de evitar cada vez más la influencia de aquélla en el sonido, fué llegando, paso a paso, hasta evitarla por completo. Pero el proceso que significava el cambio total de pulsación requería otra nueva etapa. A la supresión de la uña había de seguir la perceptibilidad del tacto y acción expressiva, que antes tenía su punto vital en el vértice de unión entre uña y carne y ahora pasaría a la parte carnososa sensible de la extremidad del dedo” (PUJOL, 1978, p. 147).

para oferecer à mão maior segurança e apoio (PUJOL, 1978, p. 243-244, tradução nossa, grifo nosso).²⁶

Ainda de acordo com Pujol (1978) o primeiro concerto com o “novo sistema de toque de mão direita” foi realizado em 1902:

E Tárrega se entregou com afinco ao estudo e ao trabalho, buscando e ensaiando a afirmação de seu novo procedimento. Ele expôs esses ensaios à consideração das pessoas de sua confiança, as quais acreditava qualificadas para comentar sobre esse assunto sutil; e só depois de muitos meses ele decidiu dar seu primeiro concerto com o novo e original sistema de toque de mão direita. Foi em junho de 1902 e na sala “*Quatre gats*” de Barcelona (PUJOL, 1978, p. 148, tradução nossa).²⁷

3. Produção sonora: toque com e sem unhas

Embora Tárrega tenha proposto mudanças em relação a pedagogia do violão do século XIX, as mesmas divergências relativas à produção sonora, que eram caras a Sor e Aguado, continuavam presentes entre seus discípulos. Embora Tárrega tenha seguido Sor (1830),²⁸ e proposto, durante os últimos anos de sua vida, o toque sem unhas, seus renomados discípulos não chegaram a um consenso. Este fato, provavelmente, se deve às duas fases de sua vida, nas quais Tárrega tocou com e sem unhas (após 1902), orientando seus discípulos de acordo com sua concepção sonora momentânea. Enquanto Emilio Pujol, Domingo Prat e Josefina Robledo seguiram o mestre e

²⁶ “Insatisfecho pues, de las asperezas que apreciaba en la pulsación puso el mayor empeño en depurar su sonido, para cual fué limando el borde saliente de la uña con que atacaba la cuerda, hasta evitar-lo por completo. Los resultados obtenidos no le complacieron plenamente, y continuando en sus propósitos, no paró hasta conseguir una cierta consistência en el pulpejo de los dedos, que daba a la cuerda, sin dureza, un sonido robustecido y cálido, con un máximo de intensidad y de amplitud. La producción de este sonido obligó a una posición de mano derecha que, teniendo los dedos equidistantes del plano de las cuerdas, permitiese a cada uno de ellos, la misma facilidad en el ataque. De ahí la posición característica de la citada mano, respuesta lógica a la finalidad perseguida por el maestro. Y no solamente justificaba esta posición el ataque perpendicular de la cuerda; la misma dirección del ataque por los dedos era su complemento. Así como los guitarristas anteriores a Tárrega habían pulsado la cuerda sólo tirando de ella en sentido diagonal con respecto a la tapa, él la pulsaba también en dirección paralela a la mesma superficie, dando a la vibración de la cuerda una ondulación más equilibrada entre sus extremos, y apoyado el ataque sobre la cuerda inmediata para ofrecer a la mano mayor seguridad y sostén” (PUJOL, 1978, p. 243-244).

²⁷ “Y Tárrega se entregó afanosamente al estudio y al trabajo, buscando y ensayando la afirmación de su novo procedimiento. Expuso estos ensayos a la consideración de aquellas personas de su confianza a quienes creía capacitadas para opinar sobre tal sutil materia; y sólo al cabo de muchos meses se decidió a dar su primer concierto con el nuevo y original sistema de pulsación. Fué en el mes de junio de 1902 y en sala “*Quatre gats*” de Barcelona” (PUJOL, 1978, p. 148).

²⁸ Ver em Oliveira (2020, p. 78-82).

tocaram sem unhas, Miguel Llobet e Hilarión Leloup optaram por seguir a opção defendida por Aguado (1825 e 1843) e tocar com as unhas.

Pujol foi quem mais deu importância ao assunto, defendendo sua opção de toque em um livro intitulado *El Dilema del Sonido em la Guitarra*, publicado em 1960. Antes disso, no volume 1 de seu método, ele já falava dos prós e contras de cada uma das opções de toque. Pujol (1978, p. 149) relata que em seu primeiro contato com Tárrega, teve a oportunidade de tocar para o maestro, que lhe teria pedido para tirar as unhas.

Sobre o toque com as unhas, Pujol cita Aguado e afirma que sua forma de tocar, em que a polpa toca a cordas antes da unha, “atenua a dureza do som da unha sozinha” (PUJOL, 1956, p. 74, tradução nossa).²⁹ Além disso, Pujol atribui ao toque com as unhas uma perda de suavidade em favor de um ganho de amplitude. O autor ainda diz que a sonoridade do toque com as unhas se assemelha mais à do Aláude e da espineta que ao “som puro da arpa” (PUJOL, 1956, p. 74, tradução nossa). O autor indica que se o toque for com unhas, que ela seja ser curta e siga o contorno da polpa dos dedos, com o toque semelhante ao proposto por Aguado (1825), -unha e polpa- para suavizar a “dureza” do som. Segundo Pujol (1956), “para atenuar a dureza do som, é preferível atacar a corda primeiramente com a polpa, deslizando-a imediatamente até sentir a esta, impulsionada pela unha” (PUJOL, 1956, p. 76, tradução nossa).³⁰

Ao toque sem unhas, Pujol (1956) atribui maior homogeneidade do som, e completa: “o que ele perde em brilho, força e contraste, ele ganha em suavidade, amplitude e igualdade” (PUJOL, 1956, p. 74).³¹ O autor ainda diz que: “a sonoridade geral que se consegue é mais próxima da harpa e da que se produz pelo martelo felpudo nos instrumentos de tecla, do que da sonoridade dos instrumentos de *plectro* (palheta)” (PUJOL, 1956, p. 75, tradução nossa).³²

Completando o raciocínio a favor do toque sem unhas, Pujol indica uma possível influência do pensamento sonoro de Sor na escolha de Tárrega. Para Pujol, “Sor e Tárrega, em sua espiritualidade

²⁹ “Atenúa la dureza del sonido de la uña sola” (PUJOL, 1956, p. 74).

³⁰ “Para atenuar a dureza del sonido es preferible atacar la cuerda con la yema primeiro, deslizando-la enseguida sobre la cuerda hasta sentir a ésta, impulsada por la uña” (PUJOL 1956, p. 76).

³¹ “Lo que pierde en brillantez, fuerza y contrastes, lo gana en suavidad, amplitud e igualdad” (PUJOL, 1956, p. 74).

³² “La sonoridad general que se consigue se acerca más a la del arpa y a la que produce el martillo afelpado en los instrumentos de tecla, que a la de los instrumentos de púa” (PUJOL, 1956, p. 75).

de ‘clássicos’, procuraram obter da corda pulsada, a quinta essência do som para um melhor serviço da música pura, enobrecendo o som do instrumento” (PUJOL, 1956, p. 75, tradução nossa).³³

Outro discípulo de Tárrega, Hilarión Leloup, relata que optou pelo caminho de Llobet de tocar com unhas com o intuito de obter uma sonoridade maior. Revela também que Tárrega somente escolheu tocar sem unhas nos últimos anos de vida, o que sugere que o mestre não estava tão convencido sobre a melhor forma de se tocar. Para Leloup (2010):

A unha nos dedos indicador, médio e anelar deve ser curta e arredondada. Quanto ao uso de uma unha no polegar, existem opiniões diferentes, alguns tocam com a unha, o que não está correto, outras com uma polpa e unha e outras apenas com a polpa, agora: concordo com qualquer uma das duas últimas, desde que o violonista saiba usá-las para que o som seja limpo e robusto ao mesmo tempo. Em seus últimos anos, Tárrega aboliu o uso da unha para todos os dedos, como é natural, respeito e eu aprovo esse procedimento, mas sou a favor do toque com polpa e unha pela razão de que: o violão é o instrumento mais rico em efeitos mas pobre em som, portanto, devemos tentar obter o máximo de som possível sem negligenciar a boa qualidade, como nos revela o eminente guitarrista Miguel Llobet (LELOUP, 2010, p. 6, tradução nossa).³⁴

O toque com unhas, após o estrondoso sucesso de outro violonista espanhol, Andrés Segóvia, que o utilizava, passou a ser dominante na técnica do violão de concerto nos séculos XX e XXI. Llobet pode ter influenciado a escolha de Segóvia. Algumas fontes sobre a história do violão, como Dudeque (1995), apontam proximidade entre eles na fase inicial da carreira de Segóvia.

4. Uso do dedo anelar da mão direita

Em Oliveira (2020) demonstramos que durante as primeiras décadas do século XIX, importantes nomes do violão como Giuliani (1812) e Aguado (1825) propuseram o uso sistemático do dedo anelar da mão direita enquanto outros autores importantes, como Sor (1830) e Carcassi

³³ Sor y Tárrega, en su espiritualidad de “clásicos” procuraram obtener de la cuerda pulsada, la quinta esencia del sonido para mayor servicio de la música pura, ennobleciendo de paso la sonoridad del instrumento (PUJOL, 1956, p. 75).

³⁴ La uña en los dedos índice, medio y anular, deberá ser corta y redondeada. Referente al uso de uña en el dedo pulgar existen distintas opiniones, unos pulsan con la uña, lo cual no es correcto, otros con yema e uña, y los demás con yema solamente, ahora bien: estoy de acuerdo con cualquiera de las últimas formas siempre que el ejecutante sepa emplearlos de manera que resulte el sonido limpio y robusto a la vez. Tárrega había suprimido en sus últimos años el empleo de la uña para todos sus dedos, como es natural, respecto y apruebo este procedimiento, pero soy partidario de pulsar con yema y uña por la razón que: la guitarra es el instrumento más rico en efectos pero más pobre en sonido, por lo mismo, hay que procurar sacar la mayor cantidad posible de sonido sin descuidar la buena calidad como nos revela el eminente guitarrista Miguel Llobet (LELOUP, 2010, p. 6).

(1836), faziam restrições ao uso desse dedo. Mostramos também que em seu segundo método, Aguado (1843), demonstra uma mudança de concepção e começa a também fazer restrições ao uso do anelar. Esse fato pode ser entendido como uma prevalência da concepção de Sor (1830) em restringir o uso do dedo anelar. O grande feito de Tárrega, nesse quesito, foi retomar a proposta de Giuliani e Aguado, trazendo, novamente, agora de forma definitiva, o dedo anelar à técnica de mão direita do violão.

Pascual Roch (1921), ao afirmar a preocupação de Tárrega em incluir o anelar em sua técnica, assim aumentando suas possibilidades, cita a restrição do uso desse dedo por Sor e Aguado.³⁵ Segundo o autor, "Sor aconselha em seu método que somente se deve fazer uso do dedo anelar da mão direita em alguns casos, e Aguado comete outros erros, - Os dois virtuosos estavam convencidos disso? Não sabemos" (ROCH, 1921, p. 20-21, tradução nossa).³⁶ O autor continua enaltecendo o fato de o uso do dedo anelar propiciar um maior número de combinações:

O professor dos professores estabeleceu regras fixas. Sua tecnicidade, nova e única, não obedeceu a fórmulas extravagantes e puramente mecânicas. **Ele fez, precisamente no dedo anelar da mão direita, um rival digno dos outros e no polegar, uma maravilha.** [...] Ele procurou o maior número de combinações e, portanto, dedicou todos os seus esforços a uma cuidadosa educação de todos os dedos. Sem dúvida, e isso está claro, que quatro números se prestam a combinações maiores que três, e três a mais de dois (ROCH, 1921, p.21, tradução nossa, grifo nosso).³⁷

O trecho seguinte nos dá um exemplo da inclusão do dedo anelar citada por Roch (1921). Podemos ver a proposta de se trabalhar a digitação m-a, a-m, com o mesmo enfoque dado à combinação i-m, m-i:

³⁵ Obviamente o autor se refere a Aguado (1843), sendo que, em Aguado (1825), como já demonstrado em Oliveira (2020), não há nenhuma restrição ao uso do dedo anelar, muito pelo contrário, há um reforço no uso deste dedo.

³⁶ "El tiempo ha pasado y la guitarra siguió su evolución, - ? Quién la hizo exquisita? Sors acoseja en su método que no debe hacerse uso del dedo anular de la mano derecha más que en algún caso, y Aguado incurre en otros errores, - ? Estaban convencidos de ello ambos virtuosos? No lo sabemos" (ROCH, 1921, p.20-21).

³⁷ "El maestro de maestros estableció reglas fijas. Su tecnicismo, nuevo y único, no obedeció a fórmulas caprichosas y puramente mecánicas. Hizo precisamente al dedo anular de la mano derecha un digno rival de los otros, y del pulgar, una maravilla. (...) Buscó el mayor número de combinaciones y, por eso puso todo su empeño en una esmerada educación de todos los dedos. Es indudable y, esto no se oculta a la observación, que cuatro números se prestan a mayores combinaciones que tres, y tres a más que dos" (ROCH, 1921, p. 21).

FIGURA 5 – Quatro Exercícios de mão direita com as combinações, IM, Mi, MA, AM.

Mano derecha } = m. d.
 Right hand }
 Main droite }

Fórmula 1) i m i m i m i m
 Formula 1)
 Formule 1)

Mano derecha } = m. d.
 Right hand }
 Main droite }

Fórmula 2) m i m i m i m i
 Formula 2)
 Formule 2)

m. d.)
 Fórmula 3) m a m a m a m a

Fonte: ROCH (1921, p. 28)

A figura a seguir mostra um exercício proposto por Soares (1962) para fortalecer combinações de dedos consideradas, até então, mais fracas, como o MA:

FIGURA 6 – Exercício para os dedos MA em ação combinada com o P.

Exemplo da Lição N.º 10a

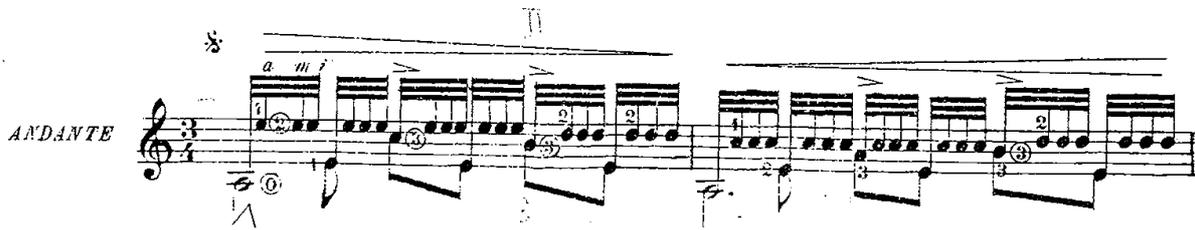
Exemplo da Lição N.º 10b

Fonte: SOARES (1962. p. 14)

Em Oliveira (2020) demonstramos que Aguado (1825 e 1843) propõe estudos que trabalham uma técnica similar, utilizando a digitação M-A.

A ratificação da utilização do dedo anelar pode ser percebida na técnica de trêmulo. Em *Recuerdos de la Alhambra*, talvez a obra mais conhecida e mais tocada do autor, predomina esta técnica, onde a repetição constante de três notas em uma só corda, frequentemente realizadas com os dedos A, M e I, dá uma sensação de continuidade do som, proporcionando a possibilidade de se fazer *crescendos e diminuendos* em uma só nota:

FIGURA 7 – Trêmulo em Recuerdos de la Alhambra.



Em Oliveira (2020) aventamos, também que, antes de Tárrega, a técnica de trêmulo tinha sido proposta por Moretti (1799), Giuliani (1812) e Mertz (1848). Um exemplo anterior do uso da técnica em uma obra é *Reverie*, de Giulio Regondi (1822-1872), como podemos ver no exemplo que segue.

FIGURA 8 – Trêmulo em Reverie



Embora esta técnica tenha sido aventada por outros autores no passado, foi com a pedagogia da Escola de Tárrega que houve uma preocupação mais explícita com seu domínio, como podemos ver em Pujol (1971):

A desigualdade dos dedos indicador, médio e anelar aconselha a prática de exercícios preparatórios, cuja insistência se alcança na igualdade de pulsação. Não se pode esquecer que a missão do trêmulo é prolongar, pela repetição, o valor de uma nota. Para alcançá-lo corretamente, é conveniente começar com os seguintes mecanismos, exigindo o mesmo volume de som a cada pulsação (PUJOL, 1971, p. 99, tradução nossa).³⁸

³⁸ “La desigualdad de los dedos índice, medio y anular aconseja la práctica de ejercicios preparatorios cuya insistencia se alcanza la igualdad de pulsación. No hay que olvidar que la misión del trémol es de prolongar por repetición, el valor de una nota. Para alcanzarlo correctamente conviene empezar por los mecanismos siguientes exigiéndose un mismo volumen de sonido en cada pulsación” (PUJOL, 1971, p. 99).

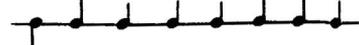
FIGURA 9 – Diferentes combinações de dedos para o estudo da técnica de Trêmulo.

100

Ej.)
Ex.) **455**

I)  II)  III) 

a) a m i a m i a) p i m a d) p m a i
b) a i m a i m b) p i a m e) p a i m
c) i a m i a m c) p m i a f) p a m i
d) i m a i m a

IV)  V)  VI) 

a) p i m p m a a) p i m i p m a m a) p a m a i a m a
b) p a m p m i b) p a m a p m i m b) p m a m i m a m

Fonte: PUJOL (1971, p. 100)

5. Imitações

Em Oliveira (2020) mostramos que tanto Aguado (1825 e 1843) como Sor (1830) abriram as portas do violão para outras possibilidades sonoras, através da percepção de que o violão, por sua variedade timbrística, poderia imitar outros instrumentos. Colocamos também que, a capacidade do violão de imitar instrumentos de orquestra, bem como o cravo e o pianoforte, através de diferentes toques de mão direita, e também das diversas formas de se pressionar as cordas, era muito valorizado na pedagogia do violão do século XIX. Parece-nos que, ao longo da história do violão, a aceitação de certas sonoridades estava sujeita à capacidade de imitar instrumentos de prestígio na música de concerto. Contudo, houveram exceções.

Dentre as possibilidades de combinação dos dedos da mão direita, Pujol (1971) também descreve técnicas de imitação de instrumentos de diferentes mundos da arte. Segundo o autor, o *chorlitazo* é um efeito peculiar do “flamenco” (PUJOL, 1971, p. 142, tradução nossa). Sua técnica consiste em juntar o polegar e o dedo médio pela parte externa da última falange, abrindo-os bruscamente, dando golpes sobre os bordões contra a escala do violão. Nessa parte de seu trabalho, Pujol (1971) dá outros exemplos de técnicas do violão flamenco. Demonstrando mais uma vez as possibilidades percussivas do violão, o autor descreve uma técnica chamada “*tamboril*”. Essa técnica consiste em cruzar a 5ª corda por cima da 6ª, ou vice-versa, sobre um traste, e tocar as duas cordas ao mesmo tempo. Obtém-se, com isso, um efeito de caixa clara ou tambor, típico dos ritmos de marcha

ou de danças de estilo popular (PUJOL, 1971. p. 143). Na figura seguinte, podemos ver um exemplo da escrita do *tamboril*:

FIGURA 10 – técnica de tamboril.



Fonte: PUJOL (1971, p. 143).

No próximo exemplo, podemos ver o uso dessa técnica na *Gran Jota* de Tárrega.³⁹

FIGURA 11 – técnica de tamboril em *Gran Jota* de Francisco Tárrega.

The image shows a musical score for guitar and tamburo. The guitar part is in treble clef, key of D major (two sharps), and 3/8 time. It features a melody with various rhythmic patterns, including triplets and slurs. Above the staff, there are circled numbers 1, 2, 3, 4, 2, 1, 4, 2, and a circled '242' with a star above it. The tamburo part is written on a single line below the guitar staff, with a 'Tamburo' label. It consists of a series of rhythmic patterns represented by vertical stems and dots, corresponding to the guitar notes. There are also circled numbers 1, 2, 3, 4, 1, 2, and a circled '242' with a star above it. The score includes dynamic markings like 'p' and 'pp'.

A mesma técnica também é descrita em Soares (1962), que a chama de “efeito de tambor ou caixa de rufo”. O autor ainda afirma que: “uns tantos outros efeitos quase estão abolidos da boa música para violão e assim, por desnecessários, não nos ocupamos senão dos que perduram e ainda em uso” (SOARES, 1962, p.6). O autor trabalha claramente com a ideia de “boa música”, que a técnica de Tárrega deve servir. Essa concepção é muito presente em autores ligados à Escola de Tárrega, considerando que um de seus pressupostos foi tornar o violão aceito em um mundo onde se acreditava existir uma música de qualidade superior. Essa técnica é considerada por Schneider (2015, p. 226) o primeiro exemplo de violão preparado, com a preparação feita na própria corda do instrumento.

³⁹ O nome *tamburo* vem da edição Italiana.

6. Um banquinho um violão e as posturas de ambas as mãos

Uma das principais divergências da pedagogia do violão do século XIX, como demonstramos em Oliveira (2020), era o modo como se segurar o violão. Fernando Sor (1830, p. 11) sugere que a postura ideal seria apoiar o violão sobre uma mesa. Já Aguado, apesar de considerar diferentes possibilidades posturais, em 1843, apresenta o seu apoio ergonômico, chamado de *tripodion*. Francesco Molino (1930, P. 9) sugere que o iniciante utilize uma fita, por cima dos ombros para segurar o violão.

Embora diversos autores atribuam a Tárrega a introdução da postura na qual o violão é apoiado na coxa esquerda com o auxílio de um banquinho, vimos que postura semelhante havia sido sugerida por Carcassi (1836) e relatada em Sor (1930) e Aguado (1843). No entanto, após Tárrega, ela se tornaria padrão na pedagogia do violão de concerto, em grande medida por sua divulgação em diversos métodos que faziam referência à Escola de Tárrega. Encontramos a descrição pormenorizada dessa postura em Pujol (1956). O autor oferece detalhes sobre o tamanho ideal do apoio e como o corpo deve se adaptar a ele. Outros discípulos de Tárrega, como Leloup (2010) e Roch (1921), dão detalhes semelhantes em seus métodos. Pujol (1956) diz:

A perna esquerda formará um ângulo levemente agudo com o corpo, apoiando o pé em um banquinho. Para que sua estabilidade seja perfeita e, para evitar as contrações nervosas que uma posição embaraçosa produz, é conveniente que o banquinho tenha entre quinze e dezessete centímetros de altura na frente (o que corresponde à ponta do pé) e doze a quatorze na parte de trás (aquele que suporta o calcanhar). Essas dimensões devem ser aumentadas ou diminuídas dependendo da altura da cadeira e da estatura do violonista (PUJOL, 1956, p. 77, tradução nossa).⁴⁰

Na figura abaixo, podemos ver uma foto “clássica” dessa postura com o próprio Tárrega:

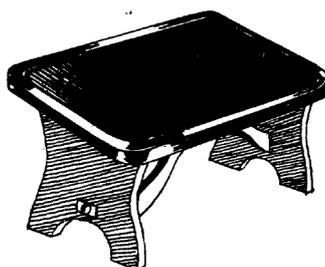
⁴⁰ La pierna izquierda formará con el cuerpo un ángulo ligeramente agudo, descansando el pie sobre un taburete. A fin de que su estabilidad sea perfecta y para evitar las contracciones nerviosas que produce una posición incómoda, es conveniente que el taburete se de quince a diez y siete centímetros de altura en la parte anterior (la que corresponde a la extremidad del pie) y de doce a catorce en la parte posterior (la que sirve de apoyo al talón). Estas dimensiones deberán aumentarse o disminuirse según sea la altura de la silla y la estatura del ejecutante (PUJOL, 1956, p. 77).

FIGURA 12 – Francisco Tárrega apoiando o violão na perna direita com o auxílio de um apoio de pé.



Na figura a seguir, consta uma ilustração do modelo de apoio de pé sugerido por Pujol (1956):

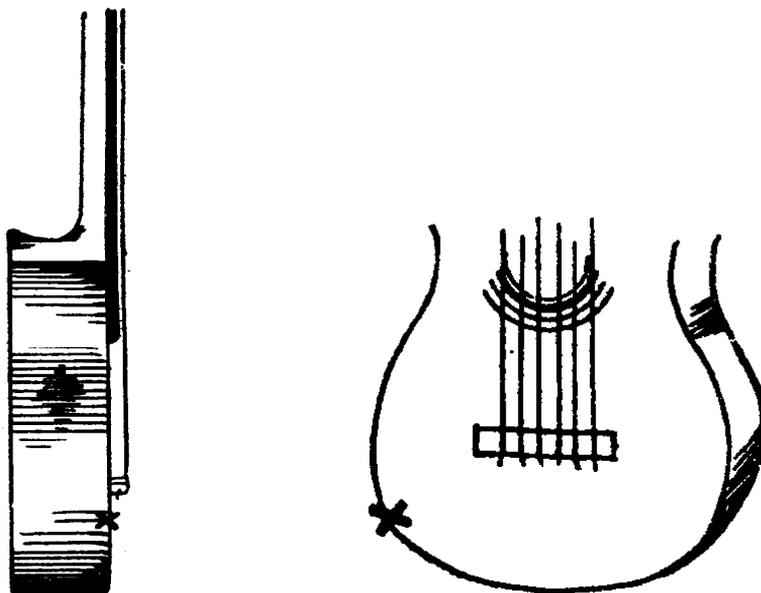
FIGURA 13 – Modelo de apoio de pé, “taburete”.



Fonte: PUJOL (1956, p. 77).

Na figura a seguir, podemos ver a ilustração do ponto de apoio do braço direito indicado por Pujol (1956) para a referida postura:

FIGURAS 14 e 15 - Ponto em que o braço direito deve-se apoiar no violão.



Fonte: PUJOL (1956, p. 78).

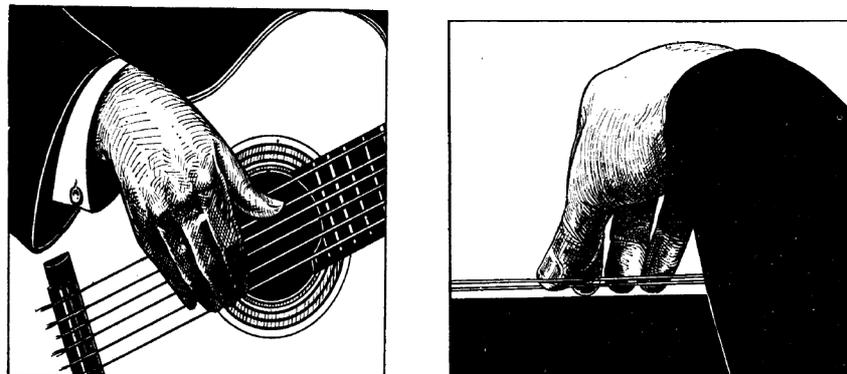
Pujol (1956) dá vários detalhes de como a estabilidade do violão pode ser alcançada com o apoio nos pontos indicados:

O braço direito se separará suficientemente do corpo para que o antebraço possa apoiar-se na curva mais larga do anel superior (...). O ângulo formado pelo cotovelo estará localizado a poucos milímetros da borda do tampo. O apoio do antebraço constitui um dos pontos de fixação do instrumento (PUJOL, 1956, p. 77-78, tradução nossa).⁴¹

Segundo Pujol (1956), “esse posicionamento de mão, característico da escola de Tárrega, é o mais lógico, dada a disposição do instrumento, da mão e dos dedos, para obter a facilidade e a firmeza da pulsação que exigem uma sonoridade ampla e robusta” (PUJOL, 1956, p. 80, tradução nossa).

⁴¹ “El brazo derecho se separará suficientemente del cuerpo para que el ante-brazo pueda apoyarse sobre la curva más ancha de aro superior (Figs. 30 y 40). El ángulo formado por el codo, vendrá a quedar situado a pocos milímetros de distancia del borde de la tapa. El apoyo del ante-brazo constituye uno de los puntos de sujeción del instrumento” (PUJOL, 1956, p. 77-78).

FIGURAS 16 e 17. Posicionamento de mão direita característico da Escola de Tárrega.



Fonte: PUJOL (1956, p. 79).

Podemos sugerir que nos pressupostos pedagógicos da “Escola de Tárrega”, assim como Aguado (1843, p. 11), há uma diferenciação de posicionamento para mulheres, como podemos ver a seguir:

A perna direita deve ser separada da esquerda para deixar espaço suficiente para a parte inferior do instrumento, fornecendo um apoio seguro. **As senhoras dobram graciosamente esta perna** descansando-a na extremidade do pé, sem separá-la ou aproximá-la da outra, opondo-se à curva inferior do violão, a mesma segurança e resistência (PUJOL, 1956, p. 77, tradução nossa, grifo nosso).⁴²

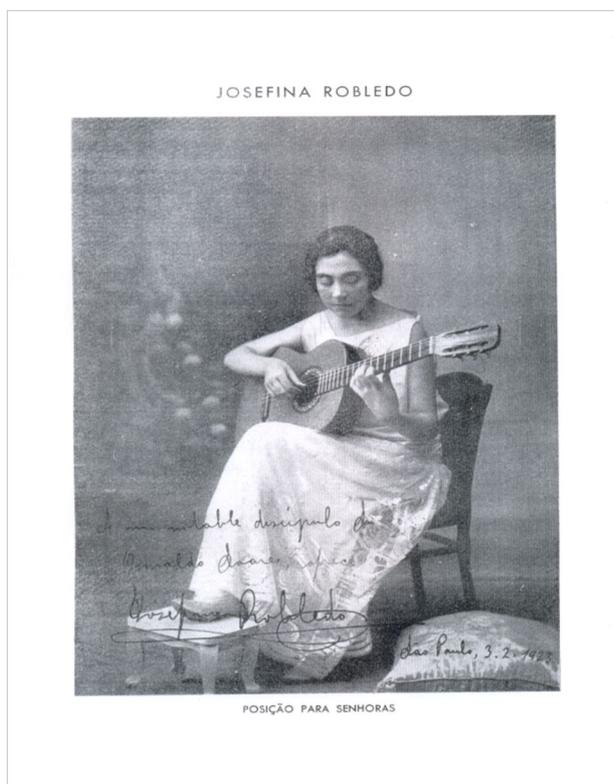
Outros discípulos de Tárrega também reforçam essa postura diferenciada. Ao detalhar o posicionamento do violão, Leloup diz que “essas instruções são para os homens, porque para as mulheres, por questões de estética e vestuário, a posição difere” (...) (LELOUP, 2010, p. 4, tradução nossa).⁴³

Soares (1962) replica essa indicação e coloca, como exemplo, uma foto de Josefina Robledo ao violão:

⁴² “La pierna derecha debe separarse de la izquierda para dejar espacio suficiente a la parte inferior del instrumento prestándole ligeramente apoyo y sujeción. Las señoras inclinan graciosamente esta pierna apoyándola sobre la extremidad del pie, sin separarla ni acercarla de la otra, oponiendo a la curva inferior de la guitarra, la misma seguridad y resistencia” (PUJOL, 1956, p. 77).

⁴³ “Estas instrucciones son para el varón, pues para mujer, por razones de estética y de vestido, difiere en parte la posición (...)” (LELOUP, 2010, p. 4).

FIGURA 18 – Foto de Josefina Robledo segurando o violão na posição indicada para mulheres.



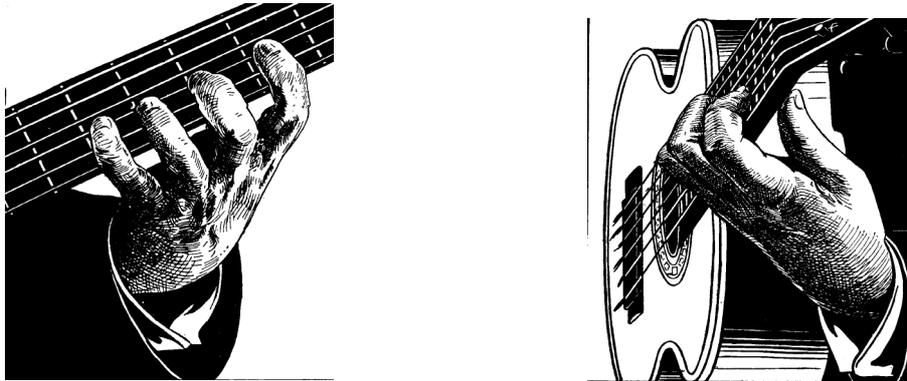
Fonte: SOARES (1962)

Embora Tárrega tenha pensado sua técnica para um violão de maiores dimensões (em comparação ao violão do século XIX) seu posicionamento de mão esquerda não contém grandes inovações. Tanto Aguado (1825 e 1843) quanto Sor (1830) tinham relatado posicionamentos de mão esquerda semelhantes ao colocado por Pujol (1956):

O braço esquerdo paralelo ao corpo; o antebraço separado do braço; o pulso arqueado e a mão posicionada do lado de fora do braço do violão, de modo que, ao fechar naturalmente os dedos, o polegar é colocado na metade inferior do braço do violão e os demais curvados sobre a escala, façam pressão coma ponta da última falange sobre as cordas (PUJOL, 1956, p. 77, tradução nossa).⁴⁴

⁴⁴ “El brazo izquierdo paralelo al cuerpo; el antebrazo separado del brazo; la muñeca arqueada y la mano colocada por la parte exterior del mástil, de manera que cerrando con naturalidad los dedos, el pulgar quede colocado en la mitad inferior del mástil y los demás curvados sobre el diapasón, hagan presión con el extremo de su última falange sobre las cuerdas” (PUJOL, 1956, p. 77).

FIGURAS 19 e 20 – Posicionamento ideal de mão esquerda, segundo Pujol (1956).



Fonte: PUJOL, (1956 P. 77-78).

7. Transcrições

Tárrega se valeu do “novo olhar” de seu tempo para a música do passado e instituiu a prática de transcrições na pedagogia do violão. Com transcrições sistemáticas, o repertório do violão se viu, pela primeira vez, liberto das amarras “constrangedoras” das convenções técnicas e musicais em que os compositores-violonistas estavam imersos. Em Oliveira (2020) mostramos como o repertório violonístico (solista) no século XIX era constituído, em grande parte, de peças compostas por violonistas. Neste mesmo trabalho, vimos como as transcrições para violão já eram comuns na primeira metade do século XIX, contudo, como podemos perceber em Sor (1830), voltavam-se mais para o violão acompanhador de árias de sucesso. Podemos dizer que a contribuição de Napoleón Coste (1805-1883), que realizou transcrições de algumas peças de Robert de Visée, como podemos ver na figura seguinte, já apontava um possível caminho quanto ao olhar para obras do passado:

FIGURA 21 – Trecho de uma transcrição de Napoleón Coste.

Fonte: Transcrição de N. Coste. Sarabanda de Robert de Visée.

Por meio dessa prática, além de aumentar o tímido repertório da época, Tárrega contribuiu para dar prestígio ao violão junto ao mundo da arte da música de concerto. Para isso, valeu-se da transcrição de peças escritas por compositores renomados. Nas palavras de Soares (1962), podemos perceber a valorização desse feito:

Tárrega foi quem enobreceu o violão, tornando-o um instrumento capaz de interpretar e realizar com grande êxito a música erudita dos clássicos. [...] foi o primeiro a fazer adaptações e magistrais transcrições para o violão dos ‘Grandes da Música: Bach, Chopin, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Haydn, Cramer, Schumann, e do não menos grande Albéniz’ (SOARES, 1962).

Schneider (2015) também aponta a preocupação de Tárrega em escolher um repertório de “alta qualidade” para suas transcrições, destacando a atenção às possibilidades polifônicas, ainda pouco exploradas no instrumento:

Compor um vasto número de peças e estudos, bem como fazer transcrições de composições de alta qualidade, especialmente as de Bach e Chopin. Suas transcrições de Bach mostraram que o violão era capaz de manter um argumento polifônico, e um aspecto que muitas das músicas anteriores não costumavam explorar (SCHNEIDER, 2015, p. 4, tradução nossa).⁴⁵

Os aspectos polifônicos das obras barrocas e o caráter virtuosístico do repertório pianístico possivelmente o levaram a pensar a necessidade de preparar os violonistas para uma gama maior de possibilidades técnicas, visando atender as demandas musicais de suas transcrições. Acreditamos que uma das principais contribuições da Escola de Tárrega tenha sido propor a transição da pedagogia do violão de um mundo da arte restrito (particular) a outro mais abrangente (universal), ótica não abordada nos livros de história da música.

Ao enveredar pelo mundo da música antiga por meio de transcrições, o violão moderno (modelo Torres), que se tornou parâmetro para o violão do século XX, começa sua vida deixando abertas inúmeras e inusitadas possibilidades técnicas. Assim, a técnica do violão nasce no início século XX entre influências do antigo, porém extremamente aberta ao novo, deixando um enorme espaço para sua expansão.

⁴⁵ “Tárrega, (...) Composing a vast number of pieces and studies as well as making guitar transcriptions of compositions of high quality, especially those of Bach and Chopin. His transcriptions of Bach showed that the guitar was capable of maintaining a polyphonic argument, and aspect that much of earlier music did not often exploit” (SCHNEIDER, 2015, p. 4).

Depois de Tárrega e com o sucesso de Segóvia (que continuou essa prática de forma consistente), a transcrição entrou, de uma vez por todas, no mundo da arte do violão de concerto. Segundo Gonçalves, Segóvia teria utilizado o exemplo das transcrições de Tárrega para convencer os compositores de sua época a comporem para violão:

No início do século XX, o violonista Andrés Segóvia (1893-1987), principal expoente do instrumento neste século, conseguiu convencer compositores não violonistas e especializados em composição, a escreverem para violão, lhes enviando inicialmente como material de referência justamente as transcrições de Francisco Tárrega (GONÇALVES, 2015, p. 30).

Considerações Finais

É incontestável a importância de Francisco Tárrega e de seus discípulos diretos e indiretos para a pedagogia e para o repertório do violão de concerto. Apesar do sucesso e do alcance mundial que a “Escola de Tárrega” obteve, os conhecimentos relativos às suas reais contribuições para mundo do violão ainda necessitam de maior aprofundamento. Neste contexto, mostramos como Tárrega ajudou a tirar o violão do personalismo didático, característico do século XIX, racionalizando a pedagogia do violão em sincronia com o ensino de música nos conservatórios da época. Contudo, apesar de propor diferentes abordagens técnicas e pedagógicas, esse movimento violonístico, serviu-se do conhecimento da técnica violonística dos mestres do passado para desenvolver suas próprias técnicas. Demonstramos também que, relacionada ao desenvolvimento de uma nova técnica e uma nova pedagogia, a prática sistemática de transcrições desenvolvidas nesta “Escola” expandiu a técnica e o repertório violonístico, levando-os para um lugar ainda não explorado. Apontamos, para trabalhos futuros, a necessidade de se entender melhor as influências posteriores desta “Escola” no mundo do violão na atualidade.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao orientador do meu doutorado, Flávio Barbeitas, pelos conhecimentos compartilhados e pela amizade. Agradeço também à Universidade Federal do Maranhão por ter me concedido a licença necessária para a realização da pesquisa que deu suporte a este trabalho.

REFERÊNCIAS

- AGUADO, Dionísio. *Escuela de Guitarra*. Madri: B. Wirmbs, 1825.
- AGUADO, Dionísio. *Nuevo Método para Guitarra*. Lodre: Madri, 1843.
- CARCASSI, Mateo. *Méthode complète pour la guitare divisée em trois partes*. Paris: Schott, c. 1836.
- DUDEQUE, Norton. *História do Violão*. Curitiba: Editora UFPR, 1994.
- FONTEERRADA, Marisa Trench. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Unesp, 2008.
- GIULIANI, Mauro. *Studio per la Chitarra*, opus 1. Viena: Artaria, 1812.
- GONÇALVES, Leandro Márcio. *O processo de difusão do violão clássico no Brasil através da “Escola de Tárrega” entre 1916 e 1960*. Dissertação (Mestrado em Música). Évora: Escola de Artes, Universidade de Évora, 2015.
- LEGNANI, Luigi. *Metodo per imparare a conoscere la musica e suonare la chitarra*. Milão: Giovanni Ricordi, 1849.
- LELOUP, Hilarión. *Método Elemental para Guitarra, Preparado y Digitado de Acuerdo con la Verdadera Escuela Moderna de Tárrega*. Buenos Aires: Melo Ediciones Musicales, 2010.
- MERTZ, Johann Kaspar. *Schule für die Guitare*. Viena: Haslinger, 1848.
- MOLINO, Francesco. *Nouvelle Méthode pour La Guitare*. Leipzig: Breitkopf, 1830.
- MORETTI, Federico. *Principios para tocar la guitarra de seis ordenes: precedidos de los elementos generales de la música*. Madri: Josef Rico, 1799.
- OLIVEIRA, Cristiano Braga de. *A técnica violonística em expansão: revisão histórica e uma proposta de categorização*. Tese (Doutorado em Música). Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2020.
- PRAT, Domingo. *La Nueva Técnica de la Guitarra: arpeggios, acordes y modulaciones para la práctica de los cinco dedos de la mano derecha*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1951.
- PUJOL, Emílio. *Escuela Razonada de la Guitarra*. v 1. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.
- _____. *Escuela Razonada de la Guitarra*. v. 2. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956a.
- _____. *Escuela Razonada de la Guitarra*. v. 3. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1954.
- _____. *Escuela Razonada de la Guitarra*. v. 4. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1971.
- _____. *El Dilema del Sonido em la Guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1960.
- ROCH, Pascual. *A Modern Method for the Guitar: School of Tárrega*. v. 1. Nova Iorque: G. Schirmer, 1921.
- SCHNEIDER, John. *The Contemporary Guitar: revised and enlarged edition*. Londres: Rowman & Littlefield, 2015.
- SOARES, Oswaldo. *A Escola de Tárrega: Método Completo de Violão*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1962. (edição original, 1929).

SOR, Fernando. *Méthode pour la Guitare*. Paris: Edição do Autor, 1830.

TURNBULL, Harvey. *Guitar from the Renaissance to the Present Day*. Londres: Batsford, 1974.

SOBRE O AUTOR

Cristiano Braga Natural de Belo Horizonte, Cristiano Braga é professor da Universidade Federal do Maranhão, lotado no curso de música no Campus de São Bernardo. É Doutor em Música/Performance pela UFMG, Mestre em Música/Práticas Interpretativas/Violão na UFRGS, Bacharel em violão e Licenciado em Música pela UFMG. Desenvolve pesquisa na área de performance e educação musical. Como concertista atuou nas principais salas de concerto de Minas Gerais e em diversos Estados do Brasil, participando de importantes festivais. Já realizou recitais na Alemanha, Portugal e França. É diretor artístico do Festival Internacional de Violão da UFMA e curador do Concurso de Violão do Festival de Violão de Teresina. <https://orcid.org/0000-0002-1414-0966>. E-mail: cristiano.braga@ufma.br